Warszawa, d. 15 stycznia 1914 r. № 2 (125)



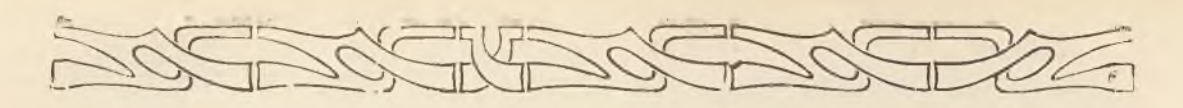
Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 5)

Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

Sześć lat spędził Bach w Cöthen (1717—1723), dokąd powołał go młodociany książe Leopold, w muzyce uczeń słynnego teoretyka, Jana Dawida Heinichena (1683—1729). Przenosząc się do Cöthen, wiedział Bach już naprzód, że nie będzie zajętym jako organista i kompozytor kościelny. Oficjalnym kościołem w Cöthen była konfesja reformowana, nie dopuszczająca do muzyki w zborze. Organów nie brakło wprawdzie na zamku, ale były małe i liczyły zaledwie 13 regestrów; w miarę potrzeby grywał na nich organista, zajęty w innym kościele. Natomiast książe Leopold, który grywał na cembalo, na skrzypcach i violdigambie, a przytem śpiewał basem, posiadał doskonały zespół kameralny i sam brał udział w jego produkcjach. Organizację kapeli w Cöthen opisał szczegółowo Rudolf Bunge na podstawie źródeł archiwalnych. Już w dniu 2 sierpnia 1717 r. znajdujemy notatkę, że „świeżo przyjęty kapelmistrz Bach otrzymywać ma miesięczną płacę 33 talarów i 8 groszy". Materjalne warunki Bacha i jego rodziny były wprawdzie zupełnie zadawalniające, ale daleko większe zadowolenie znalazł Bach w bezgranicznej życzliwości księcia. Ta życzliwość zamieniła się w trwałą przyjaźń, którą Bach cenił do końca życia. Pobyt Bacha w Cöthen przyniósł mu najszczęśliwsze chwile w ciągu całego życia, mimo że los zdołał i tam dosięgnąć go krótkimi, lecz bolesnymi razami.

Pierwszą wielką satysfakcją dla byłego aresztanta, Bacha, było to przedewszystkiem, że książe Leopold odrazu ocenił jego genjusz i wielkość, i nie zrażał się tem, że księciem weimarskim, który kazał więzić Bacha, był jego „własny szwagier". Ujemną stroną organizacji muzyki na dworze cötheńskim był brak kapeli wokalnej; z drugiej jednak strony kameralny zespół dał możność uczącemu się przez całe życie Bachowi zapoznać się z ówczesną muzyką kameralną, wzgl. orkiestrową, i praktyką muzyczną. Ta szczególna u niego akomodacja twórcza do warunków i środków lokalnych i tu objawiła się niezmiennie. Bach przeprowadzał ją z tem większym spokojem i gorliwością, że stosunków towarzyskich nie utrzymywał, będąc — jak Bunge się wyraża — „tylko artystą i wybornym ojcem rodziny", liczącej w r. 1718 już siedmioro dzieci. Podczas podróży do Karlsbadu w r. 1718 i 1720 towarzyszył Bach księciu, a z nim wyjeżdżał sekstet, złożony z członków kapeli. Książe Leopold, wraz ze swym bratem i siostrą, księżną weimarską, był też chrzestnym ojcem urodzonego w r. 1718 syna Bacha, uroczystość zaś, akompanjowana przez muzyczne produkcje Bachów, odbyła się w mieszkaniu mistrza. Nadto zezwalał książe Bachowi na kilkotygodniowe podróże artystyczne, prawie co roku. I tak, już w grudniu r. 1717 udał się mistrz na zaproszenie uniwersytetu do Lipska celem wydania opinji o nowozbudowanych przez Jana Scheibego organach w „Paulinerkirche". Bach



wydał świadectwo bardzo przychylne, podnosząc zwłaszcza zalety w dyspozycji organów. W jesieni r. 1718 pojechał do Halli, może celem poznania Händla, który zatrzymał się tam u swych krewnych. Niestety, już go nie zastał, choć przybył tego samego dnia. W listopadzie r. 1720 znajdujemy Bacha w Hamburgu, gdzie jego dawny nauczyciel, Jan Adam Reinken, ciągle jeszcze pozostawał na stanowisku organisty w „Katharinenkirche“, licząc lat 97. Stary mistrz doznał niewątpliwie potężnych wrażeń, słysząc grę swego ucznia już jako największego z organistów niemieckich. Bach bowiem improwizował. A miał do rozporządzenia organy z czterema manuałami. Podobny instrument znalazł Jan Sebastjan w hamburskiej „Jacobikirche“. Spitta wysnuwa psychologicznie uzasadniony wniosek, iż „wśród takiej ilości doskonałych instrumentów obudziła się w Bachu tęsknota za swem najwłaściwszem polem czynów artystycznych tem gwałtowniej, że niespodzianie otwarły się przed nim widoki otrzymania odpowiedniego zajęcia“ — i to w „Jacobikirche“. Ogłoszono dzień konkursu, lecz Bach musiał wracać do Cöthen wskutek nalegań księcia. Posadę tę kupił sobie za 4000 marek trzeciorzędny organista. Złośliwy Mattheson wyraził się z tego powodu, że „gdyby nawet anioł z Betleem przybył z nieba, grał bosko i chciał być organistą w kościele St. Jacobi, to, nie mając przy sobie pieniędzy, musiałby z powrotem odlecieć“ Miały to być słowa słynnego kaznodziei, Erdmana Neumeistra, zwolennika Bacha, wypowiedziane w tymże kościele podczas kazania.

Bacha widziano mile poza Cöthen nietylko w roli wirtuoza, ale i kompozytora. Już na kilka lat przed opuszczeniem rezydencji zwrócił się do niego muzykalny margrabia brandenburski, Chrystjan Ludwik, z prośbą o przysłanie dla swej kapeli w Malchow kompozycji instrumentalnych. Upłynęło sporo czasu, nim Bach wywiązał się z zobowiązania, posyłając margrabiemu sześć koncertów orkiestrowych, nazwanych „brandenburskimi“. Dołączył do nich dedykację, napisaną może przez któregoś z cötheńskich dworzan w galanteryjnej, dworskiej francuzszczyźnie. Dedykację tę, jako dla ówczesnych stosunków charakterystyczną, podaję:

A son Altesse Royalle, Monseigneur Crêtien Louis, Marggraf de Brandenbourg.

Monseigneur,

Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu' Elle prennoit quelque aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & et qu'en prennant Conge de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres - humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accomdés à plusieurs Instruments; La priant tres - humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigeur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respet, & la treshumble obéissance que je tache à Lui témoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continuër ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

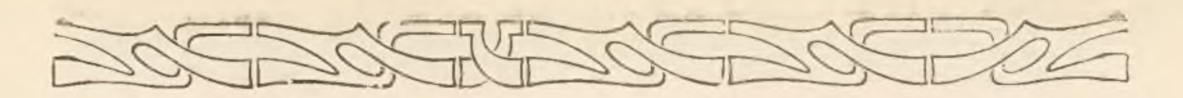
Monseigneur — De Votre Altesse Royalle

Cöthen, d. 24 Mars (?) 1721. — Le tres humble & tres obéissant serviteur

Jean Sébastien Bach.

Po śmierci margrabiego w r. 1734 oceniono w inwentarzu wartość manuskryptów Bacha i innych po 4 grosze za jeden utwór, czyli wszystkie sześć koncertów brandenburskich przedstawiało wartość 24 groszy. Obecnie posiada je królewska bibljoteka w Berlinie.

Ostatnie 3 lata pobytu w Cöthen nie należały do szczególnie pogodnych w życiu Bacha. Gdy w lipcu r. 1720 powrócił Bach z Karlsbadu, dokąd — jak wiemy — towarzyszyl księciu, nie zastał już przy życiu swej żony. W domu oczekiwało powrotu ojca, nie przeczuwającego nieszczęścia, czworo dzieci: dwunastoletnia córka Katarzyna Dorota i trzej synowie: Wilhelm Friedeman (* 1710), Karol Filip Emanuel



(* 1714), Jan Gotfryd Bernard (* 1715). Wrodzony Bachom silny instynkt rodzinny wymagał dopełnienia ogniska rodzinnego, a przy niezmordowanej, nieustannej pracy Bacha niezbędną była dla jego dzieci matka. W niespełna półtora roku później, bo dnia 3 grudnia roku 1721, poślubił Bach córkę nadwornego muzyka z Weissenfels, Annę Magdalenę Wülken, liczącą lat 21. Obok innych zalet, na plan pierwszy wysuwała się jej muzykalność. Jako dobra sopranistka, była poważnem uzupełnieniem w rodzinie, która bez wyjątku składała się z muzyków. O tem środowisku będzie jeszcze mowa. Tu tylko dodamy jeszcze, że z całym nakładem staranności i pracowitości kopjowała głosy dzieł męża i dzieła innych kompozytorów. Zapewniła mu pożycie równie szczęśliwe, jak pierwsza żona, która w trzynastu latach walk i dążeń do osiągnięcia mistrzostwa była mu najlepszą i wszystko rozumiejącą przyjaciółką.

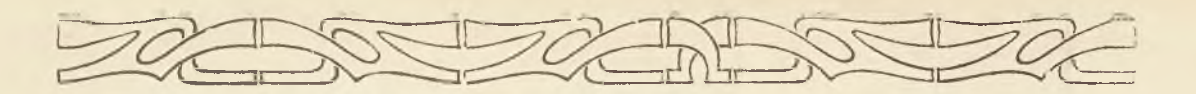
Spór rodzinny na tle spadkowem zakłócił zapewne spokój Bacha, gdyż zawierał szczegóły, które jego uczciwość nie mogła uznać za zgodne z prawami przyzwoitości i szlachetności. Gorszy jednak zawód miał mu przypaść w udziale. W ośm dni po zaślubinach Bacha ożenił się książe Leopold z chorowitą księżniczką Fryderyką Henrjettą z domu Anhalt-Bernburg, osobą zupełnie niemuzykalną, a co gorsza mającą na księcia tak wielki wpływ, że zobojętniał całkowicie dla muzyki. To wywołało w Bachu reakcję, a za nią nastąpiła chęć opuszczenia Cöthen. Zresztą chciał zapewnić swym synom wykształcenie, a ta mała rezydencja niemiecka nie mogła im dać żadnych wyższych studjów. Dlatego, mimo że po 2 latach księżna już nie należała do żyjących, Bach nie zmienił postanowienia. Dopiero bowiem w miesiąc po jej śmierci podpisał mistrz umowę co do objęcia kantoratu w Lipsku, pozostając jednak nadal książęcym kapelmistrzem „von Haus aus". Książe ocenił niewątpliwie ważność postanowień Bacha, gdyż dał mu rekomendację, przynoszącą jednak największy zaszczyt jemu samemu:

„Von Gottes Gnaden Wir Leopold F. Z. A. pp. fügen männiglich zu wissen, wasgestalt Wir den Ehrenwerten und Wohlgelehrten Johan Sebastien Bachen, mit dem 5. Augusti 1717 als Capelmeistern und Directoren unserer Music in Diensten gehebt. Da Wir dan mit dessen Verrichtungen jeder Zeit wohl zu frieden gewesen: Wan aber derselbe anderweit sein Fortun vor iro zu suchen willens, und uns deshalb um gnädigste dimission unterthänigst angelanget: Als haben Wir ihm dieselbe hier durch in gnaden ertheilen, und zu anderweiten Diensten bestens recommendiren wollen. Uhrkundl. haben Wir diesen Abschied unter Unserer Eigenhändigen Unterschrifft ausgestellet und mit Unserem Fürstt. Insiegel bedrucken lassen

So geschehen Cöthen den 17. April 1723."

Przyjazny stosunek łączył Bacha z księciem i nadal, a dowodem tego gratulacyjna kantata na dzień powtórnych zaślubin księcia w r. 1725. W tej kantacie przeznaczył Bach najpiękniejszą arję głosowi basowemu, czyli księciu. W trzy lata później wypadło mu pożegnać książęcego przyjaciela żałobną kantatą, do której wykonania zużytkował wokalne i instrumentalne zespoły z Lipska. Ponieważ następcy księcia Leopolda zupełnie zaniedbali muzykę, przeto wraz z jego śmiercią zerwane zostały nici, łączące Bacha z małą rezydencją. Bach usprawiedliwił sam swą emigrację z Cöthen w liście, pisanym do Erdmana:

„...Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe, Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es muste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore musices, und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Wessweg auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainierte, jedoch wurde mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich / mahl da meine Söhne denen Studiis zu incliniren schienen / es in den höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete und so dann die Mutation vornahme."



Dnia 5 czerwca 1722 r. zmarł Jan Kuhnau, kantor lipskiej „Thomaskirche“. Wśród starających się o posadę po głośnym kompozytorze niemieckim znajdował się również znakomity kompozytor (i, ubocznie mówiąc, zapalony wielbiciel polskiej ludowej muzyki), Jerzy Filip Telemann, kapelmistrz w Hamburgu (od r. 1721). Gdy Telemann zgłosił się, umiała rada miejska w Lipsku ocenić jego znaczenie i pragnęła zatrzymać go w swem mieście. Po odbytej próbie wybrano go jednogłośnie w dniu 11 sierpnia. Telemann starał się o kierownictwo muzyki akademickiej, na co kolegjum dziekańskie uniwersytetu zgodziło się. Tymczasem Telemann odpisał z Hamburga odmownie, gdyż, według wszelkiego prawdopodobieństwa, nie chciano przyjąć jego dymisji. Wskutek tego rada lipska widziała się zmuszoną do ogłoszenia nowego konkursu. Na posiedzeniu w dniu 21 grudnia stwierdzono, że między pięciu kandydatami znajduje się Krzysztof Graupner, kapelmistrz darmstadzki i Jan Sebastjan Bach. Nie mogąc posiadać Telemanna, który w dodatku żądał uwolnienia go od obowiązku nauczania łaciny w Thomasschuli — co było związane ze stanowiskiem kantora — postanowili na wniosek Dra Platza (nazwisko godne uwiecznienia) nie rozdzielać obowiązków kantorskich. Rajca Dr Platz zakończył swój monolog słowami: „Skoro nie można mieć muzyka najlepszego, to należy przyjąć średniego“. Lepszym z tych średnich wydał im się Graupner. Niestety, pan jego, landgraf heski, nie przyjął dymisji, a dla osłodzenia zawodu podniósł mu pensję i poczynił daleko idące obietnice na przyszłość. Po tem załatwieniu sprawy, Graupner posłał albo też miał zamiar posłać do rady miejskiej list, polecający łaskawie Bacha, „muzyka równie doskonałego w grze organowej, jak i w rzeczach kościelnych i chóralnych doświadczonego, który uczciwie i należycie spełni funkcje sobie poruczone“. List ten, datowany 3 maja r. 1723, o ile był posłany, przybył za późno. Drugi bowiem z owych „średnich“ kandydatów, Jan Sebastjan Bach, był już obrany kantorem.

Całą sprawę wyboru Bacha na kantora w „Thomaskirche“ opisał bardzo szczegółowo Bernard Fryderyk Richter. Otóż Bach zgłosił się prawdopodobnie z końcem listopada r. 1722; w pierwszą niedzielę adwentu wykonał swoją kantatę „Nun komm, der Heiden Heiland“. Drugi raz przybył do Lipska w lutym roku 1723 i w siódmym dniu tego miesiąca odbył próbę z kantatą „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, w dniu 25 marca wykonał trzecią kantatę: „Himmelskönig“, zaś w Wielki Piątek śpiewano jego pasję według ewang. św. Jana. Z wyborem Bacha ociągano się, mimo bowiem całego uznania, skłaniano się ku Graupnerowi. Gdy ten odmówił, a Bach i w prywatnej rozmowie i oficjalnie zdecydował się udzielać w szkole języka łacińskiego, co mu zresztą nie sprawiało trudności, choć niepotrzebnie czas zajmowało, wówczas nastąpił wybór. Stało się to w dniu 22 kwietnia. Urzędowo zawiadomiono go o tem dopiero 5 maja i dano mu do podpisania rewers, który — jak Schweitzer trafnie zauważa — napawa smutkiem, jeśli zważymy, ile w nim znajduje się poniżających genjalnego mistrza zastrzeżeń, zobowiązań i nakazów. Przytaczam go według Spitty, abyśmy przy tej sposobności poznali wielkość ofiary ze strony Bacha. Będzie to wstęp do poznania innych ciemnych stron stanowiska Bacha w Lipsku i do dalszej martyrologji, której nie złagodziło to, że Bach ukończył nareszcie lata swych wędrówek i że był bądźcobądź następcą wielkiego Kuhnau'a. Tekst rewersu brzmi w oryginale jak następuje:

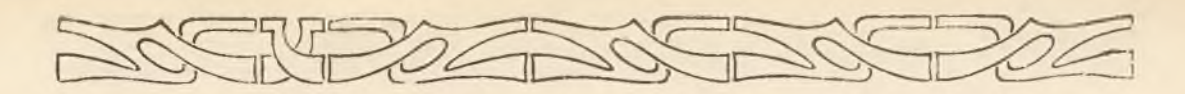
„Cantoris bey der Thomas Schule Revers.

Demnach E. E. Hochw. Rath dieser Stadt Leipzigk mich zum Cantorn der Schulen zu St. Thomas angenommen und einen revers in nachgesetzten Puncten von mir zu vollziehen begehret, nehmlich:

1) Dass ich denen Knaben in einem erbarn eingezogenen Leben und Wandel mit gutem Exempel vorleuchten, der Schulen fleissig abwarten und die Knaben treulich informiren.

2) Die Music in beyden Haupt-Kirchen dieser Stadt nach meinen besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen.

3) E. E. Hochw. Rathe allen schuldigen respect und Gehorsam erweisen und dessen Ehre und reputation aller Orten bestermassen beobachten und befördern, auch so ein Herr des Raths die Knaben zu einer Music begehret ihme dieselben ohnweigerlich folgen lassen, ausser diesen aber denenselben auf das Land zu Begräbnissen,



oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters und der Herren Vorsteher der Schule Vorbewust und Einwilligung zu reisen keineswegesverstatten.

4) Denen Herren Inspectoren und Vorstehern der Schule in allen und jeden was in Nahmen E. E. Hochw. Raths dieselbige anordnen werden, gebührende Folge leisten.

5) Keine Knaben, welche nicht bereits in der Music ein Fundament geleget, oder sich doch darzu schicken, dass die darinnen informiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne derer Herren Inspectoren und Vorsteher. Vorwissen und Einwilligung nicht thun.

6) Damit die Kirchen nicht mit unnöthigen Unkosten beleget werden mögen, die Knaben nicht allein in der Vocal-sondern auch in der Instrumental-Music fleissig unterweisen.

7) In Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen, die Music dergestalt einrichten, das sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhöhrer vielmehr zur Andacht aufmuntere.

8) Die Neue Kirche mit guten Schülern versehen.

9) Die Knaben freundlich und mit Behutsamkeit tractiren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden.

10) Die Information in der Schule, und was mir sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11) Und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermächte, dass es durch ein ander tüchtiges Subjectum ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Beytrag geschehe veranstalten.

12) Ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubnis mich nicht aus der Stadt begeben.

13) In Leichbegängnissen iederzeit, wie gebraüchlich, so viel möglich bey und neben denen Knaben hergehen.

14) Und bey der Universitaet kein Officium ohne E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle und wolle...“

Bach musiał odbyć jeszcze konfirmację wobec konsystorza; stało się to 8 maja. Był to rodzaj egzaminu z wiadomości i przekonań religijnych. W pięć dni później podpisał formułę konfirmacyjną i złożył przysięgę. Wreszcie w ostatnim dniu maja odbyło się uroczyste wprowadzenie Bacha na urząd, przyczem przyszło do nieporozumień między reprezentantami rady miejskiej i konsystorzem, co jednak nas mniej interesuje. Zamieszkał Bach w lewem skrzydle budynku, w którym mieściła się „Thomasschule“; mieszkania swego nie zmienił przez cały czas pobytu w Lipsku, t. j. do śmierci.

(C. d. n.)

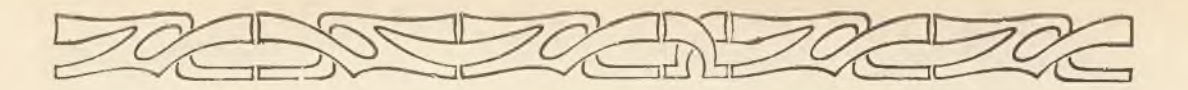
MARCIN WIELKOMIEJSKI.

Dzisiejszy stan sztuki i nauki śpiewu we Włoszech.

(Ciąg dalszy.)

Oto np. co mówi Franciszek Lamperti, słynny ongi nauczyciel śpiewu, który, jako włoch i profesor konserwatorjum medjolańskiego, nie może być chyba o stronność podejrzany:

„Jedna z najcięższych wad prawie wszystkich śpiewaków włoskich jest do-„prowadzona do szczytu miłość własna. Każdemu z nich zdaje się, że dosięgnął „zenitu wiedzy i że został hojnie i najlepiej obdarzony przez naturę; jeśli zaś roz-„bijają się o przeszkody w swej karjerze, oskarżają o to zły los, oraz działania za-„wistnych i intrygantów. Na tysiąc nie trafi się, jak myślę, jeden. którvby obwiniał sa-„mego siebie. A jednak śpiewający, jeżeli to są mężczyźni, przepędzają życie w kawiar-



„niach, jeśli kobiety — studjują coprawda, ale bez zapału, z myślą gdziendziej. To „też przewyższają nas i zwyciężają śpiewacy cudzoziemscy, i właśnie dlatego są oni „bardziej skromni i bardziej szanowani. Nie mogę zrozumieć, jak się to dzieje, że „podczas gdy śpiewacy włoscy uznają, mówiąc ogólnie, iż dla wybicia się konieczna „jest nauka poważna i wytrwała, sami pretendują do osiągnięcia szczytu brawury „śpiewaczej bez otworzenia ust dla jakiegokolwiek pożytecznego ćwiczenia. U nas. „gdy się umie krzyczeć, ma się głupią zarozumiałość (stolida presunzione) uważania „się za sławnych, zaniedbując wszelkie wykształcenie i kulturę."

Te słowa, tak surowe, nietylko nie straciły swej słuszności od czasów Lampertiego, ale dają się jaknaściślej zastosować do dzisiejszego pojęcia o śpiewie we Włoszech. Wystarczy zajrzeć podczas przedstawienia operowego do któregokolwiek teatru włoskiego, by przekonać się, że na publiczność włoską wszędzie robi wrażenie jedynie umiejętność brania i wytrzymywania nut wysokich. Dla tej jednej zalety potrafi ona bardzo pobłażliwie wybaczyć różne wady głosu. Stąd też dodawanie nut wysokich w arjach tam, gdzie kompozytor tego nie zrobił, jest tu uważane prawie za obowiązek. Niekiedy kompozytorowie poprostu dopisują w partycjach nuty wysokie, do których śpiewacy publiczność przyzwyczaili (np. wysokie *do* w „Di quella piza..." i „Trubadurze", „wynalezione" przez tenora Bencardé i później dopisane przez Verdiego).

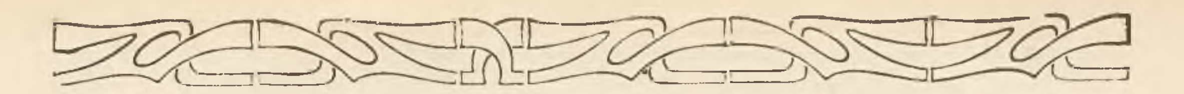
Ambicją tedy śpiewaków i uczących się jest zdobycie, o ile możności, silnych i pewnych nut wysokich, że zaś przystępują do tego bez należytego opracowania średnicy głosu, rezultat jest ten, że mają tylko te nuty do prezentowania gdzie trzeba i nie trzeba. Natomiast cała ich produkcja jest bolesnym krzykiem.

Nawiasem mówiąc, zgubne skutki schlebiania gustom publiczności włoskiej Warszawa mogła stwierdzić na zdezelowanych organach popisujących się ongi we Włoszech niektórych polskich śpiewakach i śpiewaczkach.

Oczywiście, nikt nie będzie dowodził, że nuty wysokie nie są w śpiewie potrzebne. Wszyscy starzy mistrzowie zgadzają się, że głos należy rozciągać zarówno w dół, jak w górę, obstając jednak przy tem, że najmniejszy wysiłek w tym kierunku nie powinien być robiony przed zupełnem uformowaniem silnej i dźwięcznej średnicy. Wtedy tylko umiejętne wyrabianie nut wysokich nietylko szkodzić nie może, lecz, przeciwnie, są one pewniejsze, dźwięczniejsze i łatwiejsze. Najlepszym tego dowodem jest, że wiele kompozycji z czasów np. Rubiniego i dla niego pisanych, a nie tylko przez niego wykonywanych, przy dzisiejszym systemie wyrabiania nut wysokich są zupełnie niewykonalne w sensie wyśpiewania ich, nie zaś wykrzyczenia, właśnie dla ilości nut wysokich (np. cantabile z „Purytanów": „A te, o cara...")

To pojęcie o śpiewie, jako prezentowaniu nut wysokich, dało powód do zajęcia przez śpiewaków włoskich specjalnego stanowiska względem dzieł Wagnera. Publiczność włoska otwarcie wyznaje w swej większości, że muzyki Wagnera nie czuje i nie rozumie. Pomimo to żaden sezon nie może się obejść bez dzieła tego mistrza ze względu na snobizm lóż i foteli. Ale partje wysokie, zwłaszcza tenorowe śpiewają prawie zawsze cudzoziemcy (np. pierwszy raz dawanego w „Scali" „Parsifala" śpiewa amerykanin Johnson, „Walkirje" w Constanzi śpiewał hiszpan Raventos. do niedawna też pożyczano z Warszawy p. Dygasa). Tenor włoski woli wykrzykiwać: „Iris" lub „Isabeau" Mascagniego, który zupełnie dla głosów pisać nie umie, niż śpiewać o wiele głosowo łatwiejsze partje Lohengrina, Tannhäusera, Waltera, jedynie dlatego, że nie dają popisu nut wysokich. Zresztą tu, jak i u nas popularnie twierdzą, że Wagner rujnuje głosy przez oddanie przewagi orkiestrze, gdy tymczasem mistrz ten, przeciwnie, jak np. dla tenorów bardzo był łaskawy, raczej partje nizkie są u niego trudniejsze (np. Ortruda). Zabawne zestawienie z powyższem mniemaniem dają słowa Rossiniego, który, ubolewając nad nadużywaniem nut wysokich, wywołującem uciekanie się do śpiewu deklamowanego (abbajato e stonato), twierdzi, że wyradza to konieczność dawania większej siły (piu corpo) instrumentacji dla pokrycia ekscesów głosowych i zatraty pięknego kolorytu muzycznego...

Jedną z poważnych przyczyn upadku śpiewu we Włoszech jest stale wzrastająca uniwersalność śpiewaków, zwłaszcza wśród głosów wysokich. Dawniejsza muzyka operowa wymagała od wszystkich gatunków głosu dobrej biegłości (u nas



z niemiecka zwanej koloraturą, po włosku słowa tego niema), co oczywiście wymagało znów studjów poważnych i nietylko głosów nie rujnowało, ale, przeciwnie, utrzymywało je w świeżości i giętkości. Później, gdy partje poszczególne zaczęto wyodrębniać w stosunku do zasadniczych charakterów głosu, organy cięższe, silniejsze, biorące partje dramatyczne coraz bardziej zwalniały się od obowiązku wyrabiania dobrej biegłości. Ale branie się do nie swoich partji było stosunkowo rzadkie. Dzisiaj kryterjum pod tym względem zupełnie się zatraciło. Wystarcza, jak się mówi, „zapalić się" do jakiejś partji, bez względu na to, jak jest określona głosowo. Śpiewaczka uważa za rzecz naturalną śpiewanie jednocześnie „Trawiaty" i... „Salome". Tak niezwykłym talentem i głosem obdarzona artystka, jak Bellincioni, wcześnie stosunkowo usunęła się ze sceny dzięki właśnie takiemu systemowi, gdy tymczasem starsza od niej Kochańska do dziś głos piękny i świeży na właściwym repertuarze zachowała. Caruso, typowy *lirico spinto*, śpiewał „Napój miłosny" i „Otella", co przypłacał operacją strun głosowych. Znana w Warszawie śpiewaczka, p. Cervi-Caroli, na tejże drodze piękny głos rujnuje i dziś już tremoluje na dobre.

We Włoszech właśnie najbardziej są poszukiwani t. zw. *salvatori delle imprese* (zbawcy przedsiębiorstw), t. j. głosy wysokie, śpiewające wszystko. Łatwiej bowiem zapłacić takiego wszechstronnego śpiewaka trochę drożej, niźli angażować kilku do właściwych im partji. Zbytecznie dodawać, jak głos taki po paru już latach karjery wygląda. Oczywiście ci, co mają głosy marnego gatunku, wyzyskują w ten sposób swoją karjerę, gdyż inaczej z trudnością znaleźliby zajęcie. Ale głosy piękne, dyktujące do pewnego stopnia swoją wolę, śpiewając wszystko bez wyboru, dają dowód jedynie lekkomyślności i braku zastanowienia. Dzisiaj też rok znaczy to samo, co dawniej lat dziesięć, takie ze sobą przynosi w głosach różnice.

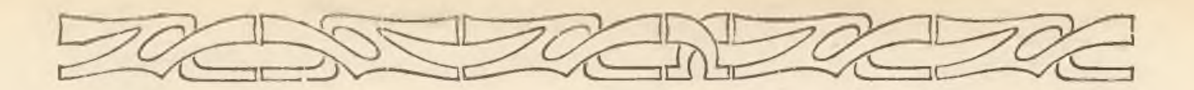
Tak oto w „ojczyźnie śpiewu" wygląda sztuka śpiewu pod względem wykonawczym. Przejdziemy teraz do ważniejszego, jak dla nas, zakresu pedagogicznego.

Włochy roją się poprostu zarówno od nauczycieli, jak i od uczniów kunsztu śpiewaczego. Nauczycieli dostarczają, z niewieloma wyjątkami, włosi, zastęp zaś uczniów składa się zarówno z włochów, jak i cudzoziemców; wśród tych ostatnich ogromną liczbę stanowią amerykanie, zwłaszcza zaś kobiety z drugiej półkuli. Uczniów włoskich dostarcza głównie Południe, gdzie chcą śpiewać wszyscy. Łatwe nadzwyczaj tamtejsze waruki życia i osłuchanie się w ludowych teatrzykach muzyki operowej po cenach nieprawdopodobnie nizkich, usposabiają do wytężenia chęci w tym kierunku. Jak w Hiszpanji marzy każdy, by zostać espadą, tak na południu Włoch — by zostać tenorem. W większości jednak wypadków brak chęci do pracy nawet przy środkach materjalnych marzeniom tym staje na przeszkodzie. To też nauczyciele włoscy słabe na swych rodakach robiliby interesy, gdyby nie cudzoziemcy. Ci się uczą pilnie, studjują długo, sobie przypisują winę, jeśli postępów nie robią, no i płacą takie ceny, jakich włoch włochowi nigdyby nie dał. Cudzoziemiec zresztą w całych Włoszech ceniony jest tylko według sumy pieniędzy, jaką od niego wyciągnąć można. „Wziąć jak najwięcej, dać jak najmniej" — jest tu zasadą, a umiejętne wykorzystanie cudzej nieświadomości, co my z wrodzoną barbarzyńcom brutalnością nazywamy poprostu oszustwem, stosowane tu jest na każdym kroku z iście arkadyjską prostotą.

Głównem siedliskiem nauki śpiewu we Włoszech jest, jak wiadomo, Medjolan, będący jednocześnie i „jarmarkiem" na śpiewaków już w karjerze. Tu w cieniu historycznej „Scali" z tradycjami Lampertich i Giovannich na szyldach roją się setki nauczycieli, którzy łowią uczniów jak mogą, nawet zapomocą agentów, porozumień z hotelami i pensjonatami.

Nauczycieli tych podzielić można (obok Medjolanu największą ich liczbę mają: Florencja, Neapol i Rzym) na trzy główne grupy: Jedni — to ex-śpiewacy, którzy karjerę przedwcześnie skończyli, lub którym się ona nie udała; drudzy — to mniejsi lub więksi ex-dyrygenci orkiestr teatralnych i ex-akompanjatorzy u nauczycieli śpiewu; trzeci wreszcie — to ochotnicy, którym to a nie inne zajęcie podyktowała chęć łatwego zarobku i zupełna nieodpowiedzialność.

Co do pierwszych, ex-śpiewaków, to rzeczą jest ogólnie stwierdzoną, że nawet sławni śpiewacy są nader rzadko dobrymi nauczycielami, co dzieje się skutkiem tego, że zamiast kierować ucznia według jego indywidualności, starają się nagiąć go do swych wspomnień, każą mu się niejako imitować, a skutkiem wieku czy utraty



głosu nie mogą mu rzeczy istotnie wartościowych zaprezentować. Samo przygotowywanie głosu nudzi ich przeważnie, jako zmudne i wymagające specjalnego uzdolnienia wykładczego, zostaje więc nauczanie interpretacji, która powinna być właśnie indywidualna, jeśli ma z ucznia zrobić artystę czującego, a nie czyjąś imitację lub karykaturę. Nie mówimy oczywiście o wypadkach otwartej niesumienności, sprzedającej drogo i bezczynnie swe sławne ongi nazwisko zahypnotyzowanym przez nie adeptom śpiewu. Wypadki te nie są, niestety, najrzadsze. Tem mniej, naturalnie, nauczyć mogą ci ex-śpiewacy, którym się karjera nie udała z powodu, iż sami się niczego nie uczyli lub nie nauczyli.

W drugiej grupie znajdujemy przeważnie nauczycieli, opracowujących partje operowe z uczniami już jakoby do tego przygotowanymi, najczęściej zresztą według szablonów. Tu jednak najłatwiej stosunkowo o człowieka poważniejszego, pracowitego, z dobrem niekiedy pojęciem o śpiewie i muzyce, nawet w zakresie przygotowywania początkowego.

Trzecia grupa, wcale nie najmniejsza, liczy na znaną bezkrytyczność i tak powszechne zaślepienie uczniów względem swych nauczycieli.

(Dok. nast.)

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Ostatnie publikacje historyczno-muzyczne.

1. **Dr Z. Jachimecki**: *Katalog tematyczny tabulatury organowej z r. 1548.* Kraków. Akad. Umiejętn. 1913.

Rękopis, pochodzący ze zbiorów klasztoru św. Ducha w Krakowie, po rozwiązaniu klasztoru przechodził dość zmienne koleje, aż znalazł się w posiadaniu p. A. Polińskiego w Warszawie. Obok tabulatury Jana z Lublina z r. 1540, jest to niezmiernie cenny zabytek historyczny, złożony ze 100 utworów organowych; są w nim kompozycje kościelne, świeckie, preludja, kanony i kompozycje bez bliższego określenia, a więc skarbnica bogata i wielkiej doniosłości dla poznania naszej kultury muzycznej w połowie XVI wieku.

Dr Jachimecki zestawia tematyczny katalog tabulatury, odkładając omówienie jej historycznego znaczenia do pracy późniejszej. Zadanie wydawcy nie było łatwe: trzeba było dla stwierdzenia autentyczności kompozycji poddać szczegółowemu przeglądowi współczesne wydawnictwa i rękopisy, nieraz szukać źródeł utworów anonimowych, rozwiązywać monogramy i rozróżniać kompozycje polskie od obcych. W kilku wypadkach powiodło się to wydawcy: z 74 kompozycji nieoznaczonych ustalił pochodzenie 10 kompozycji. Niektóre utwory tabulatury z r. 1548 identyczne są z utworami tabulatury Jana z Lublina; za każdym razem przeprowadza wydawca wyczerpujące porównanie. Katalog, sporządzony starannie, odda badaniom cenne usługi.

W uzupełnieniu kilka sprostowań:

№ 16. *Per mio ben.* Różnica „harmoniczna" między oryginałem a transkrypcją organową znika w rzeczywistości, gdyż w takcie 3 należy podwyższyć dyskantowe c_1, jako subsemitonium tonacji doryckiej.

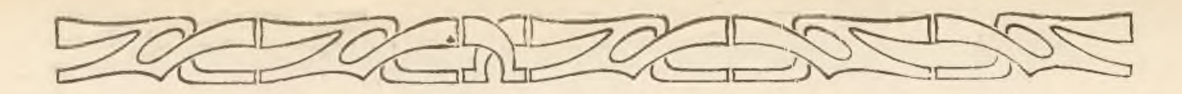
Str. 12, wyrażenie: *„harmonja durowa"* i *„widnieje akord miękki"* nie powinno znajdować się w pracy historycznej.

№ 26. *Aus gutem Grund.* Dyskant należy wszędzie zaopatrzyć w *b*, gdyż utrzymany jest w tonacji doryckiej transponowanej; wyraźną wskazówkę daje zresztą oryginał kompozycji L. Senfla.

№ 41. Melodja: *Nasz Zbawiciel* w tabulaturze Jana z Lublina nie jest mixolidyjska, lecz dorycka (zarówno jak w tabul. z r. 1548); należy tylko wszędzie obniżyć *h*, czego wymaga kontrapunkt.

W № 47: *P. IV. Credidi,* № 81: *Con lacrime sospir,* № 84: *Vita in ligno* i № 100: *Domine Deus* należy uzupełnić brakujące akcydencje.

Liczebne zestawienie utworów jest błędne: w przeglądzie tabelarycznym według charakteru utworów wypada 99 kompozycji, zaś według pochodzenia 101.



2. **Kwartalnik muzyczny**. Rok II. Zeszyt 1. Październik. 1913.

Pismo fachowe, nieocenione dla naszej młodej gałęzi naukowej, poświęconej badaniom nad historją muzyki, rozwija się stale i z każdym zeszytem przynosi nową i bogatą treść. Ostatni zeszyt wypełnia niemal wyłącznie *dr Adolf Chybiński* swojemi pracami: „Z dziejów muzyki krakowskiej“, w których kreśli organizację jezuickiej kapeli w początkach XVIII wieku i „O nieznanym zbiorze tańców polskich z r. 1622“; resztę zeszytu zajmuje praca uczennicy dra Chybińskiego, p. *S. Festenburg-Łobaczewskiej*: „Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce“, wyciąg z inwentarzy podhoreckich *dra Wilusza* i notatka o koncertach „spirituels“ w Lesznie w r. 1785.

Rozprawa o tańcach zajmuje głównie naszą uwagę. W bibljotece wrocławskiej znajduje się druk z r. 1622 p. t. *Amoenitatum musicalium hortulus*, na końcu którego umieszczono 30 tańców polskich; z nich 14 wydał dr Chybiński w dodatku do „Kwartalnika“. Historycznie są one ciekawe, gdyż w przeciwieństwie do tańców XVI wieku nie mają proporcji, to zn. drugiej części w rytmie nieparzystym, zaś pod względem melodyjnym zawierają mnóstwo piękności; byłoby istotną zasługą, gdyby je opracowano fortepjanowo lub na zespół orkiestrowy i tym sposobem wskrzeszono je do nowego życia. Dr Chybiński zajmuje się szczegółowo ich analizą; na str. 66 znajduje się widoczna omyłka: schemat formalny nie odnosi się do tańca № 7, tylko do jakiegoś innego, gdyż taniec 7 ma symetryczną budowę (4+4). Nieznaczne uzupełnienia w dodatku: taniec № 3, takt 7 w basie: *es;* taniec № 13, takt 9, sopran: b_2 (analogicznie z tańcem 17, t. 5); sądzę, że w tańcu № 18 należy obniżyć *h* na *b* w alcie (t. 4) i w basie (t. 5).

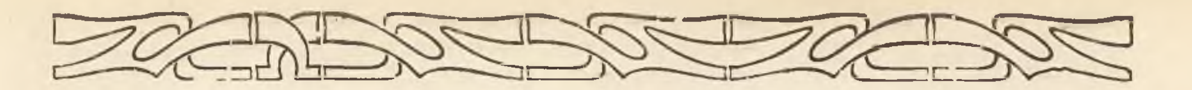
Nieco szczegółowiej pozwolę sobie omówić pracę p. Łobaczewskiej; skłania mnie do tego wzgląd, że w osobie Autorki zyskujemy nową i — jak z pracy Jej widać — cenną siłę w muzykologji, a nadto, że to jest Jej pierwsza praca źródłowa, a więc obowiązek nakazuje stanowisko jak najkrytyczniejsze. Zaznaczę zgóry, że praca p. Łobaczewskiej przynosi zaszczyt i samej Autorce i Jej kierownikowi, d-rowi Chybińskiemu, który już w pierwszym roku swej działalności na uniwersytecie lwowskim zdołał osiągnąć tego rodzaju rezultaty naukowe.

Autorka zajmuje się kompozycjami metrycznemi do ód i hymnów Aureliusa Prudentiusa; ten typ kompozycji charakteryzuje epokę humanizmu w pierwszej połowie XVI wieku. Przedmiotem rozprawy p. Łobaczewskiej są kompozycje *W. Grefingera, Ł. Hordischa, S. Forstera* i anonimów. Pobudkę do zajęcia się tymi kompozytorami dał odnaleziony w Ossolineum we Lwowie druk muzyczny p. t. „*Cathemerinon*“, zawierający metryczne utwory Grefingera (z roku 1515?); dla porównania uwzględniła autorka drugi nieznany dotąd zbiór hymnów i ód muzycznych, wydany w r. 1533 staraniem M. Fabera w Lipsku. Rezultat pracy streszcza się w sądzie, że omówione kompozycje metryczne posiadają nikłą wartość artystyczną, natomiast jako zabytek historyczny mają niezaprzeczone znaczenie.

Z przyjemnością stwierdzić mogę, że praca p. Łobaczewskiej jest pod względem metodycznym i konstrukcyjnym zupełnie poprawna, umiejętnie operuje materjałem źródłowym, zestawia fakty i uogólnia trafnie; ogólny charakter pracy jest wprawdzie jeszcze „seminaryjny“, t. j. zbyt schematyczny, w analizie może za drobiazgowy, nie zawsze zwracający uwagę na momenty istotne, nadające się do snucia syntetycznych wniosków, wszelako zapowiedź jak najlepsza, oby wydała coraz to piękniejsze rezultaty. Sądzę więc, że mi Autorka nie weźmie za złe, jeśli omówię kilka usterek jej pracy. Do nich należy częste mieszanie dzisiejszych pojęć harmonicznych z pojęciami kontrapunktycznemi wieku XVI: nie można przy analizie ówczesnych kompozycji mówić o „*akordach*“, o „*stopniach*“, o „*trójdźwiękach*“, co najwyżej o współbrzmieniach, wynikłych z kontrapunktyki. Cała rozbieżność tych pojęć występuje przy tonacjach kościelnych. W tej sferze porusza się autorka już z pewną swobodą, chociaż chwilami określenie tonacji nie jest zupełnie ścisłe:

W drugiej odzie wiersz drugi nie kończy się „zawieszoną kadencją jońską“, lecz mixolidyjską, podobnie jak identyczny z nim wiersz czwarty. Kadencja mixolidyjska ma najczęściej formę plagalną.

W trzeciej odzie wiersz trzeci uważa autorka mylnie za transpozycję jońską; wszak musiałaby całość być utrzymana w transpozycji, a nie jeden tylko odcinek



melodyjny, będący organiczną częścią całości; wiersz trzeci jest *lidyjski* z obniżonem *h* tenorowem. To obniżenie uzasadnia autorka zupełnie racjonalnie (str. 9), lecz dodać trzeba, że wynikło ono nadto z melodyjnej linji basu, z postępu tego *b* do *f*.

W odzie czwartej pierwszy wiersz jest mixolidyjski, a nie hypojoński, gdyż dochodzi się do niemożliwego w rezultacie wniosku (str. 12), że mamy tu modulację *jońskiego „f"* do *jońskiego „c"*! Wyobrażam sobie, że ustalenie tonacji w trzecim wierszu mogło nastręczać istotne trudności: oryginał przedstawia kadencję, nie występującą w średniowieczu; wyrazimy ją naszemi funkcjami harmonicznemi: II^6 I. w moll. Autorka nie kwestjonuje poprawności oryginału, w którym mamy w rzeczywistości „akord neapolitański", conajmniej o 150 lat zawczesny; gdy tymczasem *musi się* przyjąć, że wkradła się najpospolitsza omyłka drukarska, gdyż w alcie powinno być *a* zamiast *b*; w ten sposób uzyskamy najzwyklejszą kadencję frygijską transponowaną. Wkońcu w uwadze (na str. 13) o psalmach Olthofa modulacja zapomocą *fis* jest dorycka, a nie jońska.

W dołączonym do pracy dodatku nutowym konieczna jest retuszerja przez uzupełnienie brakujących akcydentaljów:

W 1-ej odzie Grefingera 3 wiersz eolski musi mieć gis_1 jako subsemitonium, nawet mimo kroku c_2 — gis_1! Praktyka, oparta na słuchu, była i w wieku XVI-ym wyższa nad teorję, a wiemy to od samych teoretyków.

W 2 odzie 3 wiersz eolski ma znowu mieć w tenorze *gis*.

Rekonstrukcja błędnie wydrukowanej 4 ody, dokonana przez autorkę, jest bardzo trafna.

Zdaje mi się, że, uważając odę Forstera (str. 20) za kompozycję, przeznaczoną dla sopr., altu i 2 basów, kierowała się autorka iluzorycznym sądem, wysnutym z chiavetty.

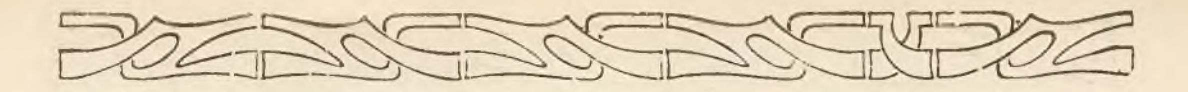
Nakoniec sprostować należy błąd drukarski w roku wydania psalmów Olthofa (str. 4) i uwagę, że cantus firmus spoczywa w sopranie (ma być w tenorze) — str. 7.

Korespondencje.

Z Wiednia.

Le roi est mort, vive le roi! Zaledwie zamilkły ostatnie tony w starej, pełnej tradycji sali Bösendorfera, zaledwie przestały się pojawiać ustawicznie w pismach wspomnienia, ubolewania etc., a już cały Wiedeń napawa się nowym gmachem koncertowym, który zawiera wzamian straconej jednej sali aż trzy! Z wielkiej radości zapomniano o egzystencji sali Bösendorfera. Wszyscy podziwiali nowy gmach, wspaniałe sale koncertowe, cieszono się, iż Wiedeń posiada nareszcie trzy nowe sale, urządzone z największym przepychem i wygodami... Ale już tu i owdzie zaczynają się ukazywać rezultaty zbyt dużej liczby sal koncertowych: ajencje koncertowe nie pamiętają tak marnego pod względem materjalnym sezonu, nigdy nie „watowano" tak energicznie koncertów, jak teraz. Krytycy biegną z jednego koncertu na drugi; wysłuchawszy zaledwie jeden numer, piszą o każdym artyście dwa, trzy wiersze — zupełnie jak w Berlinie; czyli to, czego się wiedeńczycy obawiali, przyszło ze zdumiewającą dokładnością: Wiedeń wyrabia się na prawdziwą giełdę muzyczną.

Biorąc nowy przybytek sztuki jako „fait accomplit", trzeba przyznać, iż „Konzerthaus" — wyłączając zewnętrzny wygląd — udał się pod każdym względem. Wielka sala, z nadzwyczajnym przepychem urządzona, mieszcząca 2200 osób, ma najwspanialsze w Austrji, a jedne z największych w całej Europie, organy. Średnia sala, mieszcząca około 900 osób, ma także organy i na żądanie powiększoną estradę dla koncertów z orkiestrą. Bez przesadzonego przepychu, utrzymana w szlachetnym stylu, swym blado-szarym kolorem nadzwyczaj sympatyczne sprawia wrażenie. Wreszcie mała sala, specjalnie dla wie-



czorów pieśni lub recitalów przeznaczona, z dużą niszą jako estradą, nosi więcej domowy, prywatny charakter.

Miejsca nie żałowano: garderoba, bufet, schody, korytarze — wszystko to dużych rozmiarów, wszędzie dużo powietrza, czego o starych salach, a nawet Musikverein'ie nie można powiedzieć. Tylko akustyka jest w wielkiej sali Musikverein'u lepsza, i może dlatego nasi „filharmonicy“ zostali tej sali wierni.

Ilościowo obdarza nas ta niezrównana orkiestra w tym roku, co do nowości muzycznych — nadzwyczaj hojnie, jakościowo zaś — nie zawsze zadawalnia wybrednych abonentów koncertów filharmonicznych, albowiem wartość muzyczna tych nowości często stoi na zbyt nizkim poziomie, wykonanie zaś najzupełniej zależy od ilości czasu, który Weingartner poświęca próbom. Niestety, często daje się zauważyć powierzchowność w studjowaniu, i zbytnie poleganie na niezrównanych zdolnościach i wirtuozostwie słynnej orkiestry. Przyznaje to sam Weingartner, to też nosi się z zamiarem zamieszkania na stałe w Wiedniu, aby módz więcej czasu poświęcić filharmonikom, których bardzo lubi i z którymi zawarł nową umowę na pięć lat.[1]

Nowości, które Weingartner włączył do programów tegorocznych, są: 1) *Debussy:* „Der Lilienhof“, 2) *Manen:* „Iuventus“ na orkiestrę, fortepjan i dwoje skrzypiec, 3) *Novak:* Serenada na małą orkiestrę, 4) *Reznicek:* „Schlemihl“, obraz symfoniczny na wielką orkiestrę i tenor, 5) *Franz Schrecker:* Vorspiel zu einem Drama, 6) *Weingartner:* a) König Lear, b) Lustige Ouverture, c) 4 Lieder m. Orchester i jako clou 7) symfonjetta *Ericha Korngolda.* Ten ostatni utwór już został wykonany z wielkiem powodzeniem, pomimo lekkiej opozycji ze strony pewnej kliki, która protestuje przeciw każdemu nowemu utworowi młodego, nadzwyczaj utalentowanego chłopca.

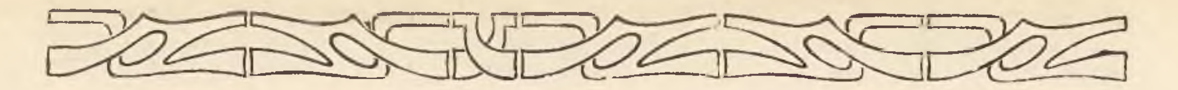
Konzertverein jest obecnie „en vogue“, ponieważ żadna inna orkiestra nie gra w Konzerthausie. „Konzerthaus“ i „Konzertverein“ stało się jednem pojęciem. Oprócz tego „Singakademie“ i „Schubertbund“ przyłączyły się do tej instytucji i dają wielkie koncerty chóralne, na wzór „Towarzystwa przyjaciół muzyki“, tylko z lepszym dyrygentem: na razie Bruno Walter prowadzi te koncerty, później zaś obejmie batutę nowy stały dyrygent, *Siegfried Ochs,* znany dyrektor chóru filharmonicznego w Berlinie.

Pewna materjalnego powodzenia, ze względu na nowy gmach, dyrekcja Konzertvereinu ogłosiła program, nie imponujący ani wielką liczbą znanych solistów, ani też zbyt interesującymi nowościami. Najciekawsze dzieło: *Maxa Reger'a* cztery obrazy muzyczne podług Böcklina, niewiadomo z jakich przyczyn nie zostało wykonane. Mamy jeszcze usłyszeć: 1) *Elgar'a* „Falstafa“, 2) *Hausseger'a* Wieland der Schmied, oraz 3) *Nowaka* poemat muzyczny „Pan“. Natomiast dyrekcja zapowiedziała wykonanie *wszystkich* utworów kameralnych Beethovena, oraz ogłosiła cykl wieczorów muzyki kameralnej nowego kwartetu koncertmistrza Buscha. Od czasu do czasu zaś urządza koncerty, poświęcone poszczególnym kompozytorom, z pogadanką i obrazami; te koncerty prowadzi Marcin Spörr, jedna z najsympatyczniejszych, a zarazem najskromniejszych postaci wiedeńskiego świata muzycznego. Spörr jest od kilku lat dyrygentem koncertów popularnych Konzertvereinu i zyskał sobie niekłamaną sympatję publiczności, która go nietylko z przyjemnością słucha, ale też i patrzy na tę siegfriedowską postać i wybitnie interesującą twarz.

Trzecia instytucja orkiestrowa, „Tonkünstler“, wiedząc, iż jej grozi konkurencja Konzertverein'u, podjęła w tym roku interesującą kampanję muzyczną i zapowiedziała wykonanie aż jedenastu (!!) utworów nigdzie dotąd nie granych lub też po raz pierwszy w Wiedniu wykonywanych, a mianowicie: 1) *Schreker'a* „Ekkehard“, uwertura, 2) *Forster'a* suita „Shakespeare“, 3) *Paumgartner'a* uwertura „Zu einem Ritterspiel“, 4) *Pawła Grener'a* synfonjeta, 5) *Maxa Schillings'a*

---

[1]) Zachęcić Weingartnera musiała wielka uczta, na jego cześć z powodu 50-lecia jego urodzin wydana. Wzruszony wtedy do głębi przyjęciem, wypowiedział gorące życzenie zamieszkania wśród sympatycznych wiedeńczyków.



Glockenlieder, 6) *Herrfeld'a* serenada na instrumenty dęte i harfę, 7) *Głazunowa* uwertura dramatyczna „Pieśń losu“, 8) *Oberleithner'a* symfonja F-dur, 9) *Delius'a* „Taniec życia“, 10) *Haussegger'a* „Natursymphonie“ i wreszcie 11) *F. Roitzscha* poemat symfoniczny „Es muss sein“. Do współudziału zaproszeni zostali pierwszorzędni artyści. Oprócz tego urządzają tonkünstlerzy wieczory kompozytorskie: Ryszarda Straussa pod dyrekcją kompozytora, pjanistki Wery Schapiry, dwa wieczory Beethovena (ze współudziałem piszącego te słowa), wreszcie wieczory Haydna, Mozarta i Wagnera.

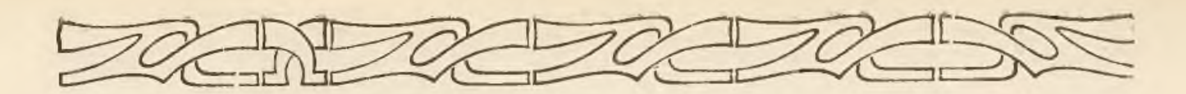
Towarzystwo przyjaciół muzyki rozpoczęło sezon wykonaniem nagrodzonego utworu Karola Prochazki „Święto wiosny“ (Frühlingsfeier), które doznało wielkiego i faktycznie zasłużonego powodzenia. Jeszcze większem powodzeniem cieszyła się 2-ga symfonja Franciszka Schmidt'a, nadzwyczaj utalentowanego muzyka. Franciszek Schmidt zajmuje w konserwatorjum stanowisko profesora dwuch klas: fortepjanowej i wiolonczelowej, jest zarazem członkiem orkiestry operowej, posiada ogromną wiedzę muzyczną i spory zasób natchnienia, i nie boi się „melodji“ i pięknego brzmienia (w ostatnich czasach zaleta bardzo rzadka).

Do szeregu pierwszorzędnych instytucji muzycznych trzeba zaliczyć również Chór filharmoniczny z jej niezwykle utalentowanym kierownikiem Fr. Schreker'em, który jest prawdziwym bojownikiem na polu nowych prądów muzycznych. Chór ten, składający się z samych dyletantów, pokonywa największe trudności, a szczytem pracy artystycznej można było nazwać wprost bajeczne wykonanie nadwyraz trudnych „Gurrelieder“ Schönberga. Schreker należy do niewielkiej liczby energicznych muzyków wiedeńskich, którzy w swej większości są bardzo mało podatni do energicznej pracy i ruchliwego życia. Najlepszym tego dowodem jest Tonkünstlerverein, któremu groziłby zupełny upadek, gdyby nie przybyła energiczna ręka, która nadała temu umierającemu stowarzyszeniu zupełnie inny kierunek. Tą ręką jest obecny prezes stowarzyszenia, d'Albert, który magnesem swego wielkiego nazwiska i przyjęciem udziału w wykonaniu programu przyciąga pierwszorzędne siły do uświetnienia wieczorów. Mieliśmy już wieczory Józefa Marxa, Deliusa, Scotta, Dohnany'ego ze współudziałem autorów. Wieczory te odbywają się w specjalnej sali stowarzynia w gmachu Konzerthausu i są zazwyczaj przepełnione.

Powiedziałem już, że koncerty solistów świecą pustkami, lub też przychodzą na nie osoby, które za bilet nic nie zapłaciły. Jedyny wyjątek stanowił występ znanej dobrze w Warszawie śpiewaczki L. Tetrazzini, która, pomimo bajecznych cen (pierwsze rzędy 50 koron), ściągnęła tłumy do sali Konzerthausu. Wraz z sensacyjną reklamą i ceną biletów wzrastało oczekiwanie publiczności i, powiedzmy odrazu, tem większe było rozczarowanie. Z pięknego głosu słynnej, a tak lubianej w Warszawie śpiewaczki zostały szczątki: oddech zmalał, koloratura kulała na wszystkie strony, a co najdziwniejsza — jej dawna muzykalność zupełnie znikła i pozostała tylko niesmaczna włoszczyzna z jej ustawicznemi fermatami, przenoszeniem końcowych nut o oktawę wyżej, portamentami i t. d. Rozczarowana publiczność zemściła się w ten sposób, że na następne koncerty nie przybyła wcale. Jedyny Casals ściągnął tłumy, ale też tylko na jeden koncert, drugi musiał być dosztukowany przez współudział Eugenjusza d'Alberta i Rose'go, którzy dość słabo odegrali koncert potrójny Beethovena. Nie zawsze więc zestawienie dwuch lub trzech wielkich gwiazd daje dobry wynik. Jeszcze jednym dowodem może służyć wieczór sonat Beethovena z udziałem Hubermana i d'Alberta: była to produkcja dwuch wielkich artystów, którzy nie mieli czasu się zgrać i nic więcej.

Nie wiedząc, co począć, zainaugurowała dyrekcja Gutmanna tak zwane Elite-Konzert'y, ze współudziałem dwuch lub trzech sił przyciągających, ale te koncerty, choć wyprzedane, nie dają zysku z powodu wielkich honorarjów, jakie biorą artyści.

Aby skończyć część koncertową, muszę wspomnieć o występach polskich artystów: Lalewicza, Friedmana, Hubermana i Ilasiewiczówny. Wszyscy cieszyli się powodzeniem, szczególniej zaś Friedman, który w tym roku więcej



się podobał, niż dotychczas; przyczyniła się do tego gra bardziej spokojna, w której było mniej cyrkowości, a więcej artyzmu.

I ruch operowy nabrał w tym roku większego ożywienia. Pierwsza cesarska instytucja znajduje się pod egidą „Parsifala". Wszystko tchnie tylko sensacją, która już od kilku miesięcy absorbuje wszystkie siły, całą energję dyrektora Gregora i prasę. Szczególnie ta ostatnia gra ustawicznie na ciekawości i snobizmie ludzkim. Rezultatem 16,000 zamówień na bilety!! Zrozumiał to Gregor swym instynktem kupieckim i naznaczył aż *poczwórne* ceny! Ale dla snobizmu niema nic drogiego, to też, pomimo ogłoszenia cen, zamówienia nie tylko się nie zmniejszyły, lecz zwiększają się codziennie. „Parsifal" rozpocznie się o godz. 4-ej i będzie trwał do 10-ej, blizko z dwiema godzinami przerwy. Wszystkie role są dublowane, tylko batuta dyrektorska spoczywa, niestety, *wyłącznie* w rękach Schalka, po którym niewiele można się spodziewać. Daleko zręczniejszym jest nowozaangażowany kapelmistrz Reichwein, posiadający spory zasób temperamentu i życia. Strona zewnętrzna wykonania ma być czemś fantastycznem: dotychczas wystawa pochłonęła 200 tysięcy koron, a jeszcze pozostało dużo do zrobienia. Orkiestra ma być umieszczona na wzór Bayreuth'u, co wywołuje wciąż opozycję zarówno w łonie muzyków, jak i wśród publiczności.

Tyle co do sensacji operowej; poza tem niewiele da się o niej powiedzieć: sezon rozpoczął się zwykłymi gościnnymi występami Carus'a, ze zwykłymi objawami jego pobytu: popytem na bilety, kilku rozczarowaniami wśród publiczności, oraz hymnami w prasie. Następnie wystawiono najnowsze dzieło Puccini'ego „Das Mädchen aus dem goldenen Westen". Nic nowego nie da się powiedzieć o tej, że tak powiem, „kino-operze", która obfituje w niesłychane „Räubergeschichten" i wywołuje niesmak. Muzyka jest nawskroś pucciniowska, ze zwykłemi kwintami równoległemi, prowadzeniem molodji unissono, z błyszczącą, lecz w gruncie rzeczy pustą instrumentacją, ale jest w tej muzyce i dużo talentu i polotu. To też publiczność, która jest teraz więcej, niż kiedykolwiek „rozkinotyzowana", lubi tę operę i rozkupuje bilety na każde przedstawienie.

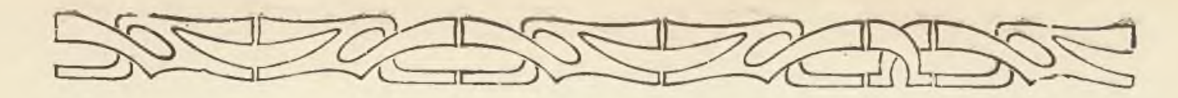
Wspomnieć muszę o nieudanym cyklu verdiowskim, urządzonym z powodu przypadającego jubileuszu setnej rocznicy urodzin. Obiecano nową wystawę, staranniejsze opracowanie dzieł i t. d. Ale skończyło się na obietnicy: przedstawienia były mniej, niż średnie, a czasem nawet na b. nizkim poziomie.

To, czego nie może dokonać Gregor, mając taki aparat i środki, dokonywa w mniejszych rozmiarach Rainer Simons, dyrektor „Opery ludowej". W tych dniach odbył się 10-letni jubileusz tego teatru, a zarazem jego artystycznej działalności. Z tego powodu wystawiono „Śpiewaków norymberskich", ale w takiem cudnem wykonaniu, że może śmiało rywalizować z operą cesarską. Zaczynając od pięknych stylowych dekoracji i kostjumów, a kończąc na młodych, nie zmanierowanych, posiadających świeże głosy artystach i pełnym ognia i miłości dla sztuki kapelmistrzu, Bernardzie Titel'u, wszystko było pierwszorzędne i prawie wzorowe. To też nigdy jeszcze teatr ten nie był świadkiem takiego spontanicznego powodzenia i owacji zarówno na próbie jeneralnej, jak i na premjerze. Obecnie Simons pracuje nad wystawieniem „Parsifala", którego obiecał dać po cenach zwyczajnych i rozpocząć przedstawienie o wygodniejszej porze, t. j. o godz. 7-ej i nie robić dwugodzinnych pauz. Jeżeli mu się to uda przeprowadzić, będzie miał niezwykłe kasowe powodzenie, gdyż aby pójść do opery cesarskiej na „Parsifala", trzeba posiadać prawie tyle środków, ile wynosiła pielgrzymka do Bayreuth.

Jeżeli mowa o „Volksoperze", trzeba zaznaczyć ze szczególną przyjemnością, iż dwie siły polskie: pp. Mann i Nosalewicz, cieszą się wielką, a najzupełniej zasłużoną sympatją wiedeńskiej publiczności; zwłaszcza pierwszy z nich jest posiadaczem pięknego głosu tenorowego i wybitnej inteligiencji artystycznej, a na którego dyrekcja opery warszawskiej powinna zwrócić uwagę.

Juljusz Wolfsohn.

Wiedeń, 30 grudnia 1913 r.



Z Berlina.

Przy przepełnionej po brzegi sali Blüthnera odbył się pierwszy koncert Ignacego Friedmana. Wyśmienity pjanista odegrał koncert b-moll Czajkowskiego i Es-dur Liszta, wykazując pierwszorzędne zalety wirtuozowskie; wspaniała technika, inteligiencja artysty, oraz bogato uposażona indywidualność stawiają p. Friedmana w rzędzie najwybitniejszych mistrzów fortepjanu. Program zawierał też po raz pierwszy odegrany koncert Palmgrena pod dyrekcją kompozytora. Niezwykłe trudności techniczne, które p. Friedman opanował z zupełną łatwością, oraz piękna forma koncertu przyczyniły się do ogromnego powodzenia, jakie z p. Friedmanem dzielił kompozytor.

Świadectwo wybitnych zalet pedagogicznych wystawił p. Friedmanowi jego uczeń, Ignacy Tiegerman. Młody ten pjanista, rodem ze Lwowa, odegrał koncerty e-moll Chopina, Rachmaninowa i Saint-Saënsa, zdobywając wstępnym bojem uznanie publiczności i krytyki tutejszej. Głębokie traktowanie kompozycji oraz świetna technika najwymowniej świadczą, że mamy do czynienia z talentem niewątpliwym i świetnie zapowiadającym się na przyszłość.

Drugim ciekawym talentem jest młodziutka skrzypaczka, Izolda Menges, która dała tu dwa koncerty pod dyr. Safonowa i Taylera. Program między innemi zawierał koncerty Brahmsa, Głazunowa i Mendelssohna, wykonanie których zdumiewa ciepłem uczuciem i temperamentem ognistym, technika dokładnością, a piękny ton zadziwia siłą. Tej miary talent posiada wszelkie dane, aby zająć zaszczytne miejsce wśród wielkich wirtuozów.

Nowością bieżącego miesiąca była symfonja E. Reznicka „Zwycięzca“, wykonana na koncercie symfonicznym pod dyr. Teodora Spieringa. Tym oryginalnym „satyryczno - symfonicznym“ obrazem na wielką orkiestrę, alt-solo i chóry autor dowiódł, że idee swoje umie wypowiedzieć jasnym i barwnym stylem. Najwięcej przypada do gustu część druga: „Taniec i złoty cielec“ i część trzecia — „Śmierć“, imponujące świetnymi, oryginalnymi tematami.

W ciągu miesiąca grudnia koncertowali tu: Ysaye, Elman, Zimbalist, Burmester, Enesco, Casals, Hamburg, Koczalski, Sauer, Slezak, Battistini i w. in. Koncerty artystów tej miary — to zwykły ewenenement w Berlinie.

mg.

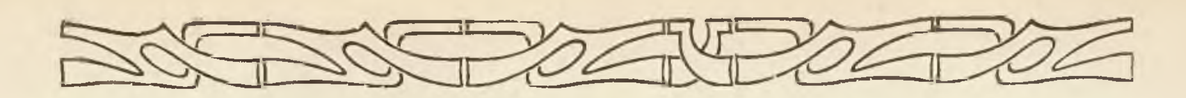
Berlin, w grudniu 1913 r.

Z Filharmonji.

— Na V-ym Wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym zamiast Raula Pugno wystąpił powtórnie słynny pjanista, Ferruccio Busoni, z programem, zawierający dwa koncerty z towarzyszeniem orkiestry: Beethovena c-moll (trzeci) i Liszta A-dur. Z utworów powyższych większe wrażenie sprawił koncert Liszta, co zaś do Beethovena — nie zupełnie trafiają mi do przekonania niektóre szczegóły interpretacji Busoni'ego. Pomimo wielkiego uznania, jakie mam dla niepospolitego talentu znakomitego wirtuoza, uważam, że cudne dzieło Beethovena było traktowane trochę nerwowo (przyśpieszanie w ustępach technicznych, zbyt prędkie tempo w wielu miejscach), jednak, być może, wpłynęło na to chwilowe nieusposobienie, któremu podlegają zwłaszcza prawdziwi artyści. Natomiast w wykonanym następnie koncercie Liszta fenomenalny talent Busoni'ego wzbudził entuzjazm nadzwyczajny.

W części orkiestrowej usłyszeliśmy pod umiejętną dyrekcją Zdzisława Birnbauma piękną uwerturę Glucka i symfonję Juljusza Wertheima.

— Na poranku muzycznym w dniu 21/XII wystąpiły pp.: Kamilla Maleczyńska-Rayska i Sława Wysocka i odegrały duet Reinecke'go na dwa fortepjany. W utworze tym, nadzwyczaj wdzięcznym dla wykonawców, uzdolnione pjanistki wykazały muzykalność i ładną technikę, obok tak zwanego w języku muzycznym „zgrania się“, które



oczywiście w zespołach ma znaczenie pierwszorzędne. Pod tym zwłaszcza względem młode muzyczki osiągnęły już znaczne rezultaty, zasługujące na uznanie. Wywdzięczając się za serdeczne oklaski, pjanistki dodały nad program efektowny taniec węgierski Brahmsa.

— Na koncercie, poświęconym twórczości Griega i Czajkowskiego, usłyszeliśmy piękny utwór na głosy solowe (sopran i alt), chór żeński i orkiestrę „U furty klasztornej", oraz efektowną muzykę do dramatu Björnsena (orkiestra, chór męski i tenor solo). Wykonawcami byli: utalentowana śpiewaczka, p. Adela Comte-Wilgocka, która z muzykalnością subtelną odtworzyła swoją partję, oraz p. Niesobia i p. Ruk (tenor). Dyrygował Zdzisław Birnbaum, utrzymując wykonanie na odpowiednim poziomie artystycznym. Drugą część koncertu zajęła piąta symfonja Czajkowskiego.

— Porankiem muzycznym w dniu 28/XII dyrygował p. Michał Ludomir Rogowski, kapelmistrz teatru Nowoczesnego. Program zawierał niemal wyłącznie kompozycje dyrygenta: „Modlitwa" na cztery wiolonczele, którą wykonali pp.: Kochański, Czerniawski, Lewak i Butler, oraz suitę białoruską na orkiestrę. O kwalifikacjach kapelmistrzowskich p. Rogowskiego niewiele można powiedzieć, gdyż utwory, którymi dyrygował, nie przedstawiają trudności, zaznaczam jedynie, iż w dyrekcji młodego muzyka razi niemile dziwna jakaś ospałość, brak temperamentu i zapału. Jako kompozytor, przedstawił się p. Rogowski dodatnio pod względem wykształcenia technicznego: suita np. wyróżnia się zajmującem opracowaniem, jednak utwór ten, zbudowany na tematach ludowych, jest raczej piękną wiązanką melodji, transkrypcją bardzo udatną, niż dziełem oryginalnem, miarodajnem do oceny talentu kompozytorskiego autora, który w swojej „Modlitwie" nie wykazał poważniejszych zalet twórczych.

A. Zabłocki.

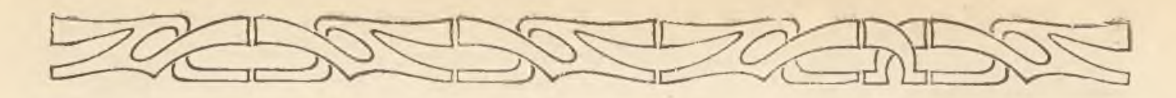
— IV-ty koncert Henryka Opieńskiego, podobnie jak i poprzednie, należał do bardzo interesujących. Program poświęcony był wyłącznie kompozycjom R. Wagnera, a atrakcyjnym numerem był po raz pierwszy w Filharmonji Warszawskiej wykonane wstęp i pierwsza część „Złota Renu", którą odtworzyli pp.: Comte-Wilgocka (Woglinda), Hamanówna (Wellgunda), Pietraszewska (Flosshilda) i Bogucki (Alberyk). Jakkolwiek dzieło sceniczne, wykonane na estradzie, nie przemawia całą siłą wyrazu, jednak wobec faktu, że do repertuaru naszej opery niektóre z dramatów Wagnera jeszcze nie tak prędko będą wcielone, tendencje H. Opieńskiego, dążące do zapoznania nas z dziełami, w Warszawie nieznanemi, zasługują na szczególną pochwałę. Podkreślamy to z przyjemnością i notujemy, że koncert miał licznych słuchaczów, którzy wynieśli dużo wrażeń artystycznych. Wykonaniem całego programu kierował H. Opieński.

Z sali Hermana i Grossmana.

— Recital znanej pjanistki, p. Janiny Familjerówny, zawierał dzieła Liszta (sonata), Chopina (polonez, mazurek, nokturn, scherzo), Brahmsa, Debussy'ego, Rachmaninowa, Bałakirewa (prześliczna transkrypcja „Skowronka" Glinki) i Heleny Łopuskiej-Weleżyńskiej (sonata).

O talencie wirtuozowskim p. J. Familjerówny pisaliśmy już nieraz z racji jej występów estradowych, uwieńczonych zawsze wybitnem powodzeniem, jednak z prawdziwą przyjemnością możemy skonstatować, że młoda pjanistka, nie poprzestając na rezultatach zdobytych, dąży wciąż naprzód, rozwijając coraz wszechstronniej swoje niepospolite zalety artystyczne. Dotyczy to nietylko pierwiastków technicznych, lecz, co ważniejsze - duchowych. Ostatni koncert, składający się z utworów w najrozmaitszych stylach, wykazał w całej pełni zmysł muzyczny pjanistki, traktującej daną kompozycję z prawdziwą dojrzałością artystyczną. Jeżeli dodamy, że technika p. Familjerówny na równie wysokim stoi poziomie, odpowiadając najzupełniej dzisiejszym wygórowanym żądaniom, nie będzie w tem przesady, gdy powiemy, że przy okolicznościach sprzyjających młoda artystka może zająć miejsce zaszczytne w gronie wirtuozów znakomitych.

O nowym utworze utalentowanej kompozytorki i pjanistki zarazem, p. Heleny Łopuskiej-Weleżyńskiej, wyrazić się należy z uznaniem. Sonata es-moll świadczy o po-



ważnej potencji twórczej, popartej wykształceniem fachowem, i ujmuje słuchacza pięknością myśli, pewnym rozmachem i fantazją. Najładniejszą wydała mi się część pierwsza.

= I-szy wieczór kameralny stałego zespołu kwartetowego, który w zeszłym sezonie cieszył się wielkiem powodzeniem, zawierał kwartet smyczkowy Mozarta D-dur i Beethovena F-dur w wykonaniu pp.: Oziminskiego (pierwsze skrzypce), Andrzejowskiego (drugie skrzypce), Wenty'ego (altówka) i Kochańskiego (wiolonczela), nadto w interpretacji prof. Henryka Melcera usłyszeliśmy sonatę fortepjanową Karola Szymanowskiego, graną niedawno w Filharmonji.

O artystycznych zaletach naszego kwartetu nie mamy potrzeby pisać obszerniej, gdyż zeszłoroczne wieczory zjednały utalentowanym muzykom jak najlepszą opinję i uznanie słuchaczy, notujemy więc tylko piękne traktowanie obydwuch utworów, zwłaszcza wspaniałego kwartetu Beethovena, który, pomimo wielkich trudności wykonawczych, brzmiał doskonale. Zaznaczamy bardzo ładną interpretację części drugiej (scherzo). Wielkiem też powodzeniem cieszył się Henryk Melcer, który wzbudził podziw nadzwyczajną pamięcią i muzykalnością, odtwarzając arcytrudną sonatę Szymanowskiego.

= Na drugim koncercie kameralnym, prócz kwartetów Mendelssohna i Beethovena, odtworzonych przez naszych utalentowanych muzyków (pp.: Oziminski, Andrzejowski, Wenty i Kochański) nadzwyczaj artystycznie, usłyszeliśmy sonatę skrzypcową p. Ireny Białkiewiczówny w wykonaniu autorki (fortep.) i p. Andrzejowskiego (skrzypce). Utwór ten świadczy korzystnie o talencie twórczym młodej kompozytorki, za czem przemawia w pierwszym rzędzie płynna melodyjność, oraz dobre opracowanie, trochę może nieśmiałe, jednak bardzo poprawne i zajmujące. Rozumie się, nie może być jeszcze mowy o twórczości oryginalnej — cała sonata jest napisana pod silnym wpływem Griega, zwłaszcza część pierwsza (temat główny); również rytm taneczny, spotykany tak często u Griega, przeważa także w utworze p. Białkiewiczówny (cała ostatnia część, środkowa część w andante). Skoczne te rytmy, oraz niedość głębokie tematy obniżają artystyczną wartość sonaty. Partję fortepjanową wykonała bardzo ładnie autorka, zaś partję skrzypcową odtworzył p. Andrzejowski, artysta niepospolity.

A. Zabłocki.

Muzyka na prowincji.

W Grójcu, w niedzielę dnia 28 grudnia odbył się koncert na miejscowy szpital przy współudziale znanych artystów pp.: Aliny Domańskiej i Józefa Ozimińskiego, oraz młodej utalentowanej śpiewaczki, p. Haliny Biernackiej. Artystów przyjmowano owacyjnie. Akompanjował na fortepjanie p. Feliks Starczewski.

KRONIKA.

— **Komitet jubileuszowy Lutni krakowskiej** zawiadamia, że ostateczny termin nadsyłania prac konkursowych został na wielostronne żądania odłożony na dzień 20 stycznia b. r. Nadesłane po tym terminie prace nie będą brane pod rozwagę. W skład jury wchodzą uproszeni pp.: dr Jachimecki, dr Reiss, red. Noskowski, prof. Wallek-Walewski, Steibelt i Isakowicz.

= Zamieszkały w Wiedniu pjanista, p. **Juljusz Wolfsohn**, objął wyższy kurs gry fortepjanowej w jednej z większych uczelni muzycznych wiedeńskich, mianowicie w konserwatorjum Patonay'a.

= **Kraków.** W grudniu ub. r. odbyły się staraniem Uniw. ludowego 2 poranki muzyczne, poświęcone balladzie (Moniuszko—Loewe) i Chopinowi. Informujący wykład wygłosił dr Reiss, ilustrację wykonali: prof. Ludwig, p. Hendrichówna, prof. Lipski i Skarżyński. Liczna frekwencja publiczności (350—400 osób) świadczyła o żywotności tych poranków i ich znaczeniu dla popularyzacji muzyki i jej historji.

= **Wiedeń.** W ostatnich czasach w stolicy Austrji koncertowali na dwuch fortepjanach pp.: Juljusz Wolfsohn i Leon Sirota. Program zawierał utwory tej miary, co sonata D-dur Mozarta, suita Rachmaninowa i, jako nowość, warjacje Regera. Koncert miał duże powodzenie, o czem świadczą liczne głosy prasy miejscowej, z których przytaczamy opinję „Fremdenbłatt'u" (z 15. XII. 1913):

„Gdy tak znakomici pjaniści, jak Leon Sirota i Juljusz Wolfsohn, zasiadają jednocześnie do dwuch fortepjanów, aby odtworzyć kilka utworów ze skromnego repertuaru oryginalnych kompozycji na dwa fortepjany — to już to samo wywołuje na sali niezwykłe wrażenie. Artyści wykonali warjacje i fugę Regera na temat Beethovena, oraz suitę Rachmaninowa ze zdumiewającą w najdrobniejszych szczegółach precyzją i dokładnością. Życzyć tylko należy, aby każdy z artystów dał się słyszeć oddzielnie."

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.